

## DEUS E O SEU POETA NÃO SÃO ESCRITURÁRIOS

### – Ficções da História em Maria Gabriela Llansol

PEDRO EIRAS  
(Univ. do Porto)

233

#### 1. Onde a História se liberta da diacronia

Depois da capa, do título, do rosto, do prefácio de *O Livro das Comunidades*, a primeira página afirma, sobre a personagem feminina anónima que vive na casa de uma só divisão: «desde os tempos de sua bisavó, voltar a qualquer época era sempre possível.» (Llansol: 1977, p. 11). O livro oferece-se pois *in medias res*. Nem se pode falar aqui de um início, se esta página é antecedida, nas páginas anteriores, por diversos tipos de texto, atribuíveis à autora ou ao prefaciador A. Borges, e se este livro nasce depois de *Os Pregos na Erva* (1962) e de *Depois de Os Pregos na Erva* (1973); mas, a haver início, ele constrói-se na (pre)suposição de um tempo cuja origem implícita fica à distância. E todavia, o que a frase diz é a eterna possibilidade de um regresso (pelo menos «desde os tempos de sua bisavó») àquele tempo que se afasta. Que esta possibilidade seja datada, num irreduzível plural de “tempos”, e a partir de uma mulher, diz também que o movimento de regresso não é independente da repetição dos regressos: «voltar a qualquer época» é um acontecimento que volta também.

Quem atravessa os textos de Maria Gabriela Llansol, de *O Livro das Comunidades* ao recente *O Começo de um Livro é Precioso* (2003), sabe já que neles convivem, num mesmo tempo, Parménides com Nietzsche, a beguina mística Hadewijch com Rilke, Pessoa com Bach, Ana de Peñalosa com “Maria Gabriela Llansol”. É raríssimo o texto assumir a estranheza a que o leitor, perspectivando a História como devir e cadeia objectiva de superações de eras, muitas vezes cede. As muitas comunidades do texto, dificilmente delimitáveis ou enumeráveis, simplesmente não estranham a ausência do *logos* deste *cronos* que deixou há muito de o ser (“há muito”? o que significará isso então?). Não se pode falar aqui de contemporaneidade, nem de uma História cumulativa e irrepetível, subordinada à hierarquia teo-teleo-lógica das eras, por sua vez dispostas em relações de epigonismo *versus* iconoclastia.

Procurarei metáforas, modos de pensar esse tempo de um devir sem cronologia. Poderia, por exemplo, recorrer a um autor que se torna figura no texto llansoliano: Kierkegaard. O autor do prólogo do *Diário de um Sedutor* descreve precisamente um abandono da cronologia:

«le journal, au fur et à mesure qu'il avance, marchande de plus en plus les dates, oui, sauf en un seul cas, il abandonne toute précision à cet égard, comme si l'histoire, bien que représentant une réalité historique, devenait qualitativement tellement importante dans son développement et s'idéalisait tellement que toute chronologie, pour cette raison déjà, était négligeable.» (Kierkegaard: 1843, p. 22).

Esta ressalva do prólogo do diário é tanto mais perturbadora quanto o diário como gênero precisa justamente da datação; relatório de uma quotidiano, e por isso de uma quantidade (*quot*) que se traduz em unidades (*dies*), o diário de Kierkegaard não pode continuar a ser diário ao sacrificar a quantidade à qualidade do ideal. A História surge como obstáculo à idealização, num axioma vagamente platónico. A concessiva da História não impede, por outro lado, a realização do estágio estético do sedutor enquanto vivência de uma forma de transcendência (bem pobre e fácil a comparar com os estádios ético e religioso, sim, mas vivência ideal que permitiria negligenciar datações e devires). Não poderíamos descrever o texto llansoliano a partir desta oposição simples entre cronologia sacrificada e ideal concretizando-se; nem considerar que o devir, enquanto tal, implica um defeito ontológico.

Talvez, para esta reabilitação do devir, pudéssemos então pensar em Nietzsche. Ora, este autor considera também, na segunda das *Considerações Inactuais*, isto é, *Da Utilidade e dos Inconvenientes da História para a Vida* (1874), uma oposição radical, já não entre o tempo e o ideal, mas entre a vida como acontecimento da acção e a História como monumento do saber capaz de paralisar o homem excessivamente dominado pela erudição. Devemos lembrar, contudo, que toda a acção é inevitavelmente histórica, e por isso de efeitos paralisadores; nenhuma acção nietzschiana pode conservar-se indemne perante as utilizações que outrem faça delas e, como Benjamin sabe, nem os próprios mortos estão a salvo da reescrita. Na verdade, Nietzsche não condena toda a História, mas um uso dela que impeça o advento da vida e da acção como transformadora; de resto, aquela primeira dicotomia cedo desaparece no texto em favor de outra, que opõe o bom uso da História como inspiração junto dos homens fortes *versus* o uso paralisador da História junto dos fracos. O criador serve-se da História para seu proveito e inspiração, enquanto o fraco se limita a repetir mecanicamente modelos anteriores, pais poéticos demasiado fortes. A formulação nietzschiana, em que se adivinham já tanto os super-homens que transmudam os valores como o querer redentor de Zarathustra, implica afinal um *agon contra* a História:

«Heureusement, l'histoire sauvegarde aussi la mémoire des grands hommes qui ont lutté *contre l'histoire*, c'est-à-dire contre la puissance aveugle du réel; elle se cloue elle-même au pilori en distinguant comme les véritables natures historiques ceux qui se souciaient peu du "c'est ainsi", pour suivre avec une joyeuse fierté un "cela doit être ainsi". (Nietzsche: 1874, p. 149).

Mas *lutar contra* a História, orgulhosamente, impondo-lhe uma vontade pessoal, não é já *ceder-lhe*? O *agon* torna-se agonia em que as heranças históricas ficam proibidas, sob risco de perda de autonomia, identidade ou valores. Poderá este modelo nietzschiano, mais do que o kierkegaardiano, dizer o regresso de um devir plural e não cumulativo do texto llansoliano?

## 2. Onde se indefine a utópica sincronia

Nem superação nem acumulação. O texto llansoliano parece propor uma sincronia, se esta palavra não implicasse já uma (denegada) relação com um tempo da

diacronia evolutiva hegeliana e não impossibilitasse a metamorfose, o devir, o imprevisível. A afirmatividade do texto, a coexistência natural das figuras num mesmo tempo implica pois abandonar o tempo como superação, mas sem cair numa ausência de tempo que fixasse um presente eterno e estático. A palavra llansoliana que permite desfazer o equívoco, para não dizer aporia, é “sobreimpressão”: um encontro do diverso que não sacrifica a heterogeneidade mas reúne o díspar. A sobreimpressão não valoriza qualquer tipo de idealidade contra um quotidiano, mas desfaz a oposição numa vivência extática do instante desdobrado no eterno; também não separa História e acção, mas acredita que a acção continua a decorrer porque a História se encontra em processo de reescrita contínua. Por isso há na sobreimpressão lugares como Lisboa-leipzig: o topónimo conserva a especificidade temporal de Leipzig 1723-1750 e Lisboa 1905-1935, sem tornar uma em fonte e outra em foz.

Um parágrafo do diário *Um Falcão no Punho* (diário com datas, onde o sublime se constrói a partir de acontecimentos históricos) permite reler a sugestão do eterno regresso em *O Livro das Comunidades*:

«Como ser civil conheço o presente, o passado, e o futuro. Mas como escritor tenho um olhar que toca sobretudo o espaço, livre de tempo. Nele não há poder, que é sempre o poder de escolher e de chegar à morte. Olho com um vago olhar, como se nada fosse claro, olhando através de uma janela. Tudo, no seu conteúdo, se equivale. Nenhum ponto vale mais do que outro. O que desencadeia a minha atenção – olhar que se abre –, é um contraste: um ponto fala porque o espaço é som, o volume deste espaço é o seu volume sonoro que, na minha experiência de escritor, não me aparece como timbre, mas como palavras. Um jarro é formado pelo som do jarro, mas eu vejo a palavra jarro que tem o seu bojo no **a**. Todas as palavras têm a mesma fulgurância. Umas tocam as outras. Cada época tem o seu espólio de palavras justas, e não me admiro de ouvir agora palavras de outras épocas. O meu espaço é uma fala, são livros, leituras, inquietações, dicionários. A primeira voz que cintila é aquela que chama por mim.» (Llansol: 1985, pp. 132-133).

Seremos breves ao comentar este excerto muito rico. Em duas palavras, consideremos que a resposta para um tempo de sobreimpressão está em descrevê-lo como espaço e não como tempo (negando-se portanto a crítica bergsoniana). Esse espaço onde se sobreimprimem ou sobreimpressionam realidades díspares é rizomático (Deleuze): nele «Tudo (...) se equivale. Nenhum ponto vale mais do que outro», não há centro nem margem, fonte nem foz. Todos os caminhos, por isso, são possíveis, *logo* não há um caminho que torne outros caminhos falsos ou inautênticos: o poder, se existe, é «sempre o poder de escolher e de chegar à morte». O espaço da sobreimpressão acolhe a diferença mas não selecciona, e por isso a atenção do sujeito é um «olhar que se abre», não um olhar que abre a realidade. O sujeito faz parte do rizoma: a sua função é servir de lugar onde essa realidade sem ordem se deixa ler como linguagem. Mas o fim do excerto citado inclui uma compreensão diacrónica neste espaço sincrónico, desfazendo pois a mesma dicotomia que sugere: «Cada época tem o seu espólio de palavras justas, e não me admiro de ouvir agora palavras de outras épocas». Assinalado o que faz a especificidade de cada momento histórico (na História, só as palavras mudam), denunciando-lhe a artificialidade (a centralidade violenta e não rizomática de determinadas palavras perante outras), o sujeito acrescenta: «não me admiro de», isto é, não estranha os regressos que por sua vez o constituem: «O meu espaço é uma fala, são livros, leituras, inquietações, dicionários».

Se esses livros e dicionários, essas falas e inquietações regressam, não há todavia uma linearidade do tempo desse regresso. O texto llansoliano descreve que o próprio do escritor (*literaturnost*, diria Jakobson?) é não optar por uma ordem para essa herança («Como ser civil conheço (...) Mas como escritor tenho um olhar que (...)). Todavia, há sempre um sentido de leitura: lemos todo o texto, incluindo o excerto de *Um Falcão no Punho* aqui transcrito, incluindo estas linhas (quais? estas, *esta*), por ordem, isto é, de acordo com uma estrutura sintagmática fixa. O dicionário, um dos textos sintomaticamente referidos como constituintes do sujeito em *Um Falcão no Punho*, permite desvios rizomáticos na leitura, já que é consultado e não lido da primeira à última página, mas cada entrada de dicionário obriga novamente ao respeito pelo sintagma. De resto, o excerto llansoliano já nos avisou: não se trata de escolher ordens de leitura, violar sintagmas, mas de viver ou ser vivido pela sobreimpressão.

Dito de outro modo, o problema consiste em: todo o texto se lê a partir de uma linearidade cronológica. Todo o texto é melódico. Contraponhamos então que toda a memória é harmónica: na memória o díspar (con)flui sincronicamente. Ora, a leitura de um texto, ao decorrer no tempo, cruza a todo o instante a melodia do sintagma com um fluxo de memórias (e de profecias, que é o nome de uma memória aplicada ao futuro). A leitura do texto funde num só acto o devir e os traços da leitura feita e a fazer. Todo o século XX se pode descrever a partir dessa tentativa de antever o que seria uma melodia cuja memória permanecesse ou uma harmonia onde diferentes instantes se separassem. Por isso há algo de utópico em *Nu Descendo as Escadas*, onde Marcel Duchamp mostra *de uma só vez*, harmonicamente, uma melodia cujas unidades são as de um corpo sobre cada degrau. Ou em *Vinte e Cinco Páginas*, peça para piano de Earle Brown: o pianista pode tocar as vinte e cinco páginas da partitura, colocadas por ordem aleatória, durante os vinte e cinco minutos previstos (melodia?), ou cada um de vinte e cinco pianistas perante vinte e cinco pianos pode tocar uma só página em sincronia com os restantes vinte e quatro intérpretes, gerando-se uma peça de um minuto (harmonia?). Resta saber se *Nu Descendo as Escadas* ou *Vinte e Cinco Páginas* se deixam ainda descrever em termos de diacronia ou sincronia, quando é precisamente a indistinção desses conceitos que ambas as obras possibilitam. Resta saber se o espaço do texto llansoliano não alcança um *tertium* igualmente indefinível.

### 3. Onde o arquivo se desarquiva

Que a escrita se subordine ao tempo, e por isso à linearidade de um sintagma, é talvez uma condenação. Ao contrário da música polifónica ou da tela e da sua perspectiva, a escrita e a leitura só podem pensar a unidade daquilo que surge uma vez, de cada vez.

*Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard*, de Mallarmé, inicia uma transgressão dessa lei da unicidade, mas à custa de uma fusão da escrita com a pintura. O texto llansoliano pensa também a repetição, o regresso, a polifonia, o espaço sincrónico do devir a partir de uma sobreimpressão, já não de sintagmas em deriva na página, mas de paradigmas culturais ou literários convocados em narrativas que prescindem da ideia de História, sua *archê* e seu *telos*. Como ler então essa nova "história" (mas a palavra tem cabimento aqui?) geradora de novos acontecimentos? Não se trata, certamente, de um arquivo de factos acumulados em série; e todavia existem datas, acontecimentos datados, acções relatadas no texto de Maria Gabriela Llansol. Poderíamos então descrevê-lo como um arquivo desarrumado? Mas um arquivo desarrumado é possível?

Ou mesmo a desarrumação de um arquivo consiste necessariamente numa nova ordem, mais ou menos caótica, sempre coercitiva? Podemos desviar-nos do arquivo e da sua lógica, ou o próprio desvio é já uma figura da arquivagem?

Aossê, anagrama imperfeito e metamorfose de Pessoa, responde a estas dúvidas em *O Ensaio de Música*:

«— Europa — canta para si —, deixa de olhar as estepes. Vem refazer-te sobre as águas de El Stejo. Será que, como *sempre* até aqui aconteceu, mal o futuro toca o último degrau deste Cais, deixa de existir, desaparece?. Se esse for, para sempre, o seu sortilégio, garanto que toda a linguagem da água se passará a mover num actual distante e salobro. Se isso acontecer, não quero mais *aquí* os destroços desta idade. Acabou-se o inventário. *Deus e o seu poeta não são escriturários.*» (Llansol: 1994, p. 113).

O que aqui se diz de forma romanticamente programática (e há um romantismo de Aossê que *Um Falcão no Punho*, *O Encontro Inesperado do Diverso* e *O Ensaio de Música* não se cansam de questionar) é a recusa de um arquivo onde «o futuro (...) desaparece». A formulação llansoliana não diz só que a “idade” do passado se tornou “destroços”, mas também, e sobretudo, que o futuro corre o risco de deixar de “existir”. O arquivo como espaço onde os acontecimentos se fixam numa leitura organizada não ameaça apenas a História passada mas também o futuro. Daí o «não quero mais» de Aossê, negação ao serviço de uma afirmação de reescrita activa do tempo, vontade afinal positiva que, conforme pede Nietzsche, impõe o seu desejo contra o próprio mundo. Aossê recusa o inventário, a enumeração finita de factos, e a escritura, que é ao mesmo tempo o encerramento da verdade divina no arquivo do livro e a burocrática tomada de posse sobre bens. Contra o arquivo da História, Aossê pode pensar uma relação com o mundo para-além-da-arquivística, deixando a escrit(ur)a anterior e as suas figuras (o livro, a biblioteca, o ficheiro, o arquivo alfabético e sintagmático).

Lendo o texto llansoliano a partir da ideia não de arquivo fixo mas de arquivagem em devir, Rui Amorim acrescenta aliás: «Como é que se dá a arquivagem? Pela actividade simultânea da desarquivagem dos conceitos e etimologias acima referidos e de certos géneros literários (conto, romance, diário). Esta desarquivagem ocorre a partir de actos de leitura atempados, isto é, intempestivos.» (1998). A arquivagem incluiria assim um trabalho de negatividade, como preço a pagar por uma mais profunda liberdade de travessia dos sentidos do texto. A designação «actos de leitura atempados, isto é, intempestivos» lembra de novo Nietzsche e a sua própria recusa da História no texto de 1874. Diz-se aí que a História deve ser esquecida para que a acção se torne possível. Desarquivar poderia ser então sinónimo de esquecer: desarquivar não é sequer propor meras revisões pós-modernas da História tal como foi para que venha a ser tal como poderia ter sido; desarquivar consiste, mais profundamente, em esquecer de tal modo que a matriz do arquivo inerente aos factos arquivados se perca também. Este esquecimento não se limita a testar pequenas ou grandes alterações perante uma historiografia dita certa, mas procura pensar numa utópica sincronia uma polifonia de factos de irreduzível desarrumação. Mas é possível pensar este esquecimento sem lhe atribuir sequer qualquer negatividade, como sugere Blanchot em *A Escrita do Desastre*:

«Si l'oubli précède la mémoire ou peut-être la fonde ou n'a pas de part avec elle, oublier n'est pas seulement un manque, un défaut, une absence, un vide

(à partir duquel nous nous souviendrions, mais qui dans le même moment, ombre anticipatrice, rayerait le souvenir dans sa possibilité même, rendant le mémorial à sa fragilité, la mémoire à la perte de mémoire): l'oubli, ni négatif ni positif, serait l'exigence passive qui n'accueille ni ne retire le passé, mais, y désignant ce qui n'a jamais eu lieu (comme dans l'à venir ce qui ne saura trouver son lieu dans un présent), renvoie à des formes non historiques du temps, à l'autre des temps, à leur indécision éternelle ou éternellement provisoire, sans destin, sans présence.

L'oubli effacerait ce qui ne fut jamais inscrit» (1980, pp. 134-135).

O paradoxal esquecimento é portanto muito mais lato e aberto do que a História; a História não é senão uma possibilidade ínfima no esquecimento. A História chega a negar o esquecimento, mas não poderia subsistir sem a promessa implícita no esquecimento (que não é, todavia, uma *archê*, o que consistiria em incluir o esquecimento dentro da lógica histórica de fonte-foz, mas a possibilidade aberrante de a História ser ou não ser). O esquecimento, já não negativo nem positivo, como diz Blanchot, remete pois para «des formes non historiques du temps», um des-arquivo impossível que subjaz como a possibilidade de Histórias passadas e futuras (há portanto também um esquecimento do futuro, ou seja, o futuro não é senão um esquecimento absoluto).

Se Aossê puder esquecer assim, deixará de arquivar infinitamente o mundo em inventários. Derrida lembra, contudo, a partir do funcionamento da metáfora do arquivo em Freud, que todo o arquivo, na sua organização automática e inevitável, inclui também uma paradoxal pulsão de (auto-)destruição. Por outro lado, *Mal de Arquivo* parece tornar praticamente inviável qualquer superação ou fuga ao arquivo, como sugere Derrida ao mostrar que a biografia de Freud por Yerushalmi é constituída por gestos freudianos: o discípulo do freudismo não pode impedir-se de agir nos moldes em que agiu o seu próprio mestre. O “espectro” desse arquivo e da injunção tácita incluem o investigador *dentro* do arquivo investigado. Tocar no arquivo, escrever sobre o arquivo implicam pertencer ao arquivo, ser arquivado: «l'interprétation de l'archive (...) ne peut éclairer, lire, interpréter, établir son objet, à savoir un héritage donné, qu'en s'inscrivant, c'est-à-dire en l'ouvrant et en l'enrichissant assez pour y prendre place de plein droit. Il n'y a pas de méta-archives.» (1995, p. 108).

#### 4. Onde a memória se torna íntima

Concluamos. Se a História em Maria Gabriela Llansol não se deixa arquivar senão sob a forma de um paradoxal esquecimento que (se) arquia, se a linearidade do tempo é abandonada em favor de um pensamento do espaço e de relações em devir, podemos descrever o texto llansoliano a partir da reconstrução da História. Essa reconstrução não se limita a acrescentar uma variante a factos estabelecidos, mas questiona o que seja “acrescento”, “variante”, “facto”, “estabelecimento”; fundindo melodia e harmonia, leitura e memória, esta História reconstruída não é épica mas íntima, não descreve qualquer teleologia de um todo chamado humanidade mas permite àquele que contempla e portanto recria o devir transformar-se ele mesmo em parte de uma história própria. O espaço harmónico onde os tempos coexistem (onde não há tempo) é um espaço íntimo. Ora, *O Jogo da Liberdade da Alma* define precisamente a relação de intimidade entre as diversas memórias (e esquecimentos):

«Há uma intimidade entre a memória do olhar e a memória da consciência \_\_\_\_\_ quanto mais intimidade uma coisa ou obra tem, quanto mais a imagem que decai se lembra da explosão de luz que a deu à consciência,

tanto mais age e menos parece e sofre.» (Llansol: 2003, p. 75).

Intimidade é aqui sinónimo de memória, tempo próprio que permite regressar a uma explosão de luz original. A haver uma História, ela descreve-se como decadência da luz em direcção à consciência e desta à inconsciência como fonte de paralisia. Pelo contrário, a intimidade anula os efeitos paralisadores dessa decadência: é pela intimidade que a imagem pode recordar (ou regressar a) uma «explosão de luz» (donde «a memória do olhar») «que a deu à consciência» (donde a «memória da consciência»). Intimidade é pois um espaço de rememoração que relativiza o heideggeriano esquecimento do ser; mas é também, e antes de mais, a possibilidade de uma acção. Nietzsche ressalva que o homem forte transforma a História monumental em inspiração para a acção; *O Jogo da Liberdade da Alma*, nessa senda, converte a intimidade num devir transformador e não doloroso. Intimidade é, pois, o laço entre as memórias.

Mas o que é íntimo em Aossê perante Bach, em Nietzsche perante Kierkegaard? Provavelmente, Bach é a própria intimidade de Aossê. Num texto recente, Pascal Quignard observa as diferenças entre os espaços do interno (*intus*), do interior (*interius*, comparativo de superioridade), do íntimo (*intimus*, superlativo), e alcança duas conclusões. Em primeiro lugar, nenhum destes lugares seria localizável, delimitável, sequer provável, ninguém pode dizer: aqui está o meu pensamento, a minha consciência, a minha alma. Mas o texto de Quignard é elíptico, nunca chega a explicar essas ausências ou ignorâncias. Prefere antes observar, e esta é a segunda conclusão, que o íntimo não se encontra dentro do sujeito. O mais interno dos espaços é um espaço exterior. O íntimo do sujeito encontra-se pois no outro, gera-se, multiplica-se e desloca-se no espaço da alteridade. A citação de *Um Falcão no Punho* que nos permitiu pensar o espaço (ou o tempo como um espaço) dizia já: «A primeira voz que cintila é aquela que chama por mim», deixando entrever quanto o sujeito se forma perante o chamamento da alteridade. E se este cintilar for ainda memória íntima da «explosão de luz», é pelo outro que o sujeito rememora a sua própria origem. Partindo de uma leitura de *Jane Eyre*, Pascal Quignard esclarece ainda, em pleno paradoxo:

«L'intime est un superlatif qui indique un lieu absolument autre. Il s'agit du lieu originaire. L'utérus maternel est un lieu que l'espace (l'extériorité, le lieu externe, le milieu naturel, toute la dimension sociale) ignore. Le monde interne est un "lieu qui se développe dans un autre lieu".

Le site originaire n'est pas de ce monde.» (Quignard: 2003, p. 11).

Se tal existe, se pode haver uma origem simples e independente da linguagem deste mundo, linguagem que difere e localiza, então esse espaço íntimo excede todos os arquivos: o útero não cabe no mundo mas abre no mundo outro mundo maior. Indizível pela linguagem que mede e pesa, o útero instauraria uma intimidade que excede o espaço finito de qualquer corpo. Esta origem maternal nada teria a ver, assim, com o instante zero de uma existência histórica ou cronológica, mas, confundindo dentro e fora, perturbaria qualquer dizibilidade simples do tempo.

Seja esta uma história uterina: uma história que se torna íntima num espaço de utópica sincronia. Ou, dito de outro modo, uma história de intimidade em que o

íntimo do sujeito é o espaço do outro. Por isso a harmonia possível na escrita é, afinal, o diálogo. Um diálogo de sucessivas revisões, citações e promessa, de que fala ainda *Um Falcão no Punho*, desfazendo a unicidade de qualquer História linear na abertura para um «infinito de realidades» latentes:

«Depois começámos a desdobrar possibilidades – (...)

Mas o grande desejo comum é a viagem para Jerusalém.

Bach: – Mais um passo, e estarás em Jerusalém.

Pessoa: – Mais um ser, e estaria em Jerusalém.

Eu, fazendo minha uma exclamação de Pessoa: – Eu não sei o que amanhã trará.

Quem pensa, dispõe-se a um infinito de realidades para além de si mesmo.»  
(Llansol: 1985, pp. 145-146).



## Bibliografia

- AMORIM, Rui Miguel  
1998, «O diário e o acolhimento», *www.ciberkiosk.pt*, n.º 2, Maio.
- BROWN, Earle  
1953, *Twenty-five Pages*, interpretado por Steffen Schleiermacher (piano), Wergo, 1997.
- DERRIDA, Jacques  
1995, *Mal d'Archive*, Paris, Galilée.
- KIERKEGAARD  
1843, *Le Journal du Séducteur*, ed. ut.: Paris, Gallimard, 1943.
- LLANSOL, Maria Gabriela  
1977, *O Livro das Comunidades*, ed. ut.: 2.ª ed., Lisboa, Relógio d'Água, 1999.
- LLANSOL, Maria Gabriela  
1985, *Um Falcão no Punho*, ed. ut.: 2.ª edição, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.
- LLANSOL, Maria Gabriela  
1994, *Lisboaleipzig 2. O Ensaio de Música*, Lisboa, Rolim.
- LLANSOL, Maria Gabriela  
2003, *O Jogo da Liberdade da Alma*, Lisboa, Relógio d'Água.
- NIETZSCHE, Friedrich  
1874, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, ed. ut.: *Considérations inactuelles II. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 91-169.
- QUIGNARD, Pascal  
2003, «Préface. *Intimum*», in *Sigila. Revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret*, n.º 12, Paris, Gris-France, pp. 9-13.